



Научная статья

УДК 78.036"György Ligeti"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.05>

## «Ошибочный путь» Дьёрдя Лигети?

Марианна Сергеевна Высоцкая

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация  
anna\_mari@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5357-7573>

**Аннотация:** В статье рассмотрен один из аспектов композиционного метода Дьёрдя Лигети, связанный с претворением эстетики парадокса, нонсенса, абсурдизма. Внутри данной стилиевой тенденции прослеживается определенная эволюция, ведущая от установки на непрогнозируемое поведение элементов системы к устойчивости структурного, звукового, смыслового «равновесия». В рамках этого движения к балансу хаоса и порядка осмыслен путь Лигети от сочинений конца 1950-х годов к позднему циклу «Nonsense Madrigals», демонстрирующему стабилизирующую функцию музыкальной структуры и логики организации музыкальной формы.

**Ключевые слова:** нонсенс, парадокс, хаос, композиция, Лигети

**Для цитирования:** Высоцкая М. С. «Ошибочный путь» Дьёрдя Лигети? // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 478–495. <https://doi.org/10.26176/1mosconsv.2023.54.3.05>.

### FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

## György Ligeti's "Wrong Path"?

Marianna S. Vysotskaya

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia  
anna\_mari@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5357-7573>

**Abstract:** The article considers one of the aspects of the compositional method of György Ligeti that goes to aesthetics of paradox, nonsense, absurdism. Within this stylistic trend a certain evolution can be traced, leading from the attitude towards the unpredictable behavior of the elements of the system to the stability of the structural, sound and semantic "balance". As part of this movement towards the balance of chaos and order, Ligeti's path from the compositions of the late 1950s to "Nonsense Madrigals" is comprehended – to the cycle that demonstrates the stabilizing function of the musical structure and the logic of the organization of the musical form.

**Keywords:** nonsense, paradox, chaos, composition, Ligeti

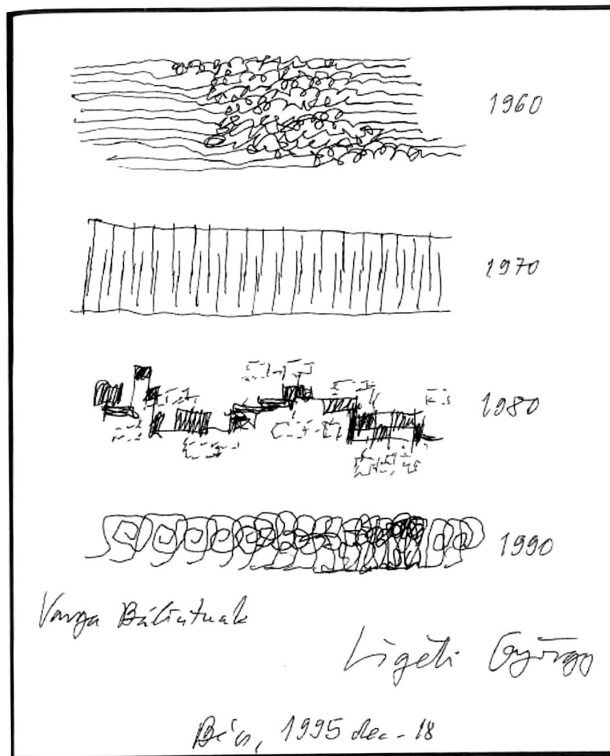
**For citation:** Vysotskaya, Marianna S. "György Ligeti's 'Wrong Path'?" *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 478–95. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/1mosconsv.2023.54.3.05>.

В творчестве я предпочитаю постоянно, снова и снова, поверять свой подход к работе, все время трансформируя его и, возможно, даже отвергая, чтобы заменить чем-то другим.

Дьёрдь Лигети [12, 22]

В статье о Лигети Кшиштоф Мейер приводит две загадочные реплики композитора: «Как-то в Будапеште я в шутку сказал: “Если я умру и вам очень захочется назвать что-то моим именем, назовите эту улицу Ошибочным путем Дьёрдя Лигети”. Я чувствую себя именно так» и «Это произведение не принадлежит, в общем-то, к моему миру. Это был ошибочный путь» [2, 129], — второе, более предметное высказывание в отношении оперы «Le Grand Macabre» было сделано ее автором на рубеже 80-летия, в беседе с музыковедом Экхардом Рёлке.

О чем идет речь и какой из творческих «сезонов» Лигети, однажды зафиксированных им в цикле из четырех рисунков, этот «ошибочный путь» пересекает?



Ил. 1. Четыре рисунка Д. Лигети<sup>1</sup>

Figure 1. Four sketches by G. Ligeti

<sup>1</sup> В декабре 1995 года во время визита в венское издательство «Universal Edition» Лигети на небольшом листке бумаги графически отобразил четыре периода своего творчества, в их соответствии специфическим чертам стилиевой эволюции — по его словам, «нарисовал свою музыку». Эта реплика, как и сами рисунки, приводятся в книге венгерского музыковеда Балинта Андраша Варги: [14, 306–307]. Здесь и далее в тексте переводы с английского и французского языков выполнены автором статьи.

В современных исследованиях о композиторе устоявшийся эпитет «enfant terrible авангарда» дополнен еще одним — «maverick»<sup>2</sup>.

Один из наиболее ярких аутсайдеров XX столетия, Лигети отвергал идеологию тоталитаризма и авторитарности — как в политике, так и в искусстве и творчестве. Независимость художнической позиции, нацеленность на поиск и эксперимент, нередко находящие выражение в протесте против общепринятых норм и установок, характеризуют разные этапы его творческого пути — будь то отказ от сериального и электроакустического мейнстрима в середине пятидесятых и шестидесятые годы, «легитимизация» консонанса, средств гармонии и мелодии в начале семидесятых<sup>3</sup> или последующее принятие «генеративного» композиционного мышления, вдохновленного исследованиями в областях физики, биохимии и когнитивистики<sup>4</sup>.

Есть ряд характерных высказываний композитора на эту тему:

«Я не оперирую никакой системой, и меня не интересуют никакие догмы. Я не знаю, что буду делать дальше. Я нахожусь в каком-то месте и наощупь ищу новую дорогу» [2, 128];

«У меня нет четкого представления о том, куда идти. Нет и окончательного видения будущего, общего плана. Я блуждаю в темноте, от сочинения к сочинению, как слепой в лабиринте» [12, 30];

«Что касается меня, я не последовал за Штокхаузеном или Кейджем, когда они были путеводными звездами, но пошел собственным путем» (из интервью 1978 года Питеру Варнаи [8, 30]), — позднее для характеристики персональной траектории движения композитор воспользуется термином «Ligeti-style»<sup>5</sup>.

Интуиция, озарение, фантазия, парадокс, случайное и непоследовательное для композитора важнее жесткой стилевой детерминанты, односторонности нарратива, организующей функции контекста. Что, как не парадокс, — игры-провокации Лигети с восприятием слушателя, обнаруживающего, что в партитуре присутствует некая «иллюзорная» ритмика, неразличимая глазом, однако улавливаемая ухом, и напротив — есть «бумажные» (микрополифонические) каноны, доступные лишь визуальному анализу? Что, как не парадокс, — эфемерные иррегулярные ритмические конструкции, возникающие вследствие «нанизывания» слоев устойчивых регулярностей?

Композитора привлекает балансирование между порядком и его отсутствием, смыслом и nonsens — причем важно не то или другое в «чистом» виде, но

<sup>2</sup> *Enfant terrible (франц.)* — трудный / несносный ребенок. *Maverick (англ.)* — индивидуалист, диссидент, инакомыслящий, бродяга, бездомный, человек с независимым мнением.

<sup>3</sup> Лигети декларативно дистанцировался от современных ему ретро- и нео-тенденций, рассматривая интеграцию в собственное письмо «исторического материала» в контексте естественной эволюции композиторского мышления [9].

<sup>4</sup> «Сциентистский» этап своей творческой биографии Лигети характеризует с позиции «функционалирования базовых принципов как генетических кодов для развертывания “растительных” музыкальных форм, подобно росту живых организмов» и говорит о влиянии, которое оказали на него идеи Жака Моно, Манфреда Эйгена, Дугласа Хофштадтера, а также исследования Джона Чоунинга и Жан-Клода Риссе в области музыкально-компьютерных технологий [9].

<sup>5</sup> Этот авторский термин впервые встречается в собрании интервью композитора: [8].

именно динамика этих переходов, переходные процессы как таковые<sup>6</sup>. Можно сказать, что Лигети интересуют квазисамоорганизующиеся внутренние процессы музыкальной формы, траектории, ведущие от неопределенности к упорядоченности и в обратном направлении. Магию притяжения подобной музыкальной амбивалентности композитор в свое время испытал, ознакомившись с партитурами Окегема и Айвза, — позднее опосредованное влияние эстетики скерцо Четвертой симфонии американского композитора он отмечал в своей оркестровой пьесе «San Francisco Polyphony» («Полифония Сан-Франциско», 1973–1974)<sup>7</sup>.

«Тотальный порядок я не люблю так же, как и тотальное его отсутствие» [14, 155], — по Лигети, хаос как утрата предсказуемости, непрогнозируемое поведение элементов системы продуктивен, если им можно управлять, периодически возвращаясь к устойчивости структурного, звукового, смыслового «равновесия»<sup>8</sup>. В начале восьмидесятых он знакомится с теорией фракталов Бенуа Мандельброта, обнаружив соответствие своим интуитивным прозрениям в области новых оснований для организации формы и материала (в том числе идее «выращивания» и последовательной деформации самоподобных паттернов), запечатленным в сочинениях шестидесятых, — в частности в «Poème Symphonique» («Симфонической поэме») для 100 метрономов (1962)

<sup>6</sup> Направленностью на процесс как основу и формообразования, и работы с музыкальным материалом Лигети так дорог спектралистам и постспектралистам, в текстах которых постоянно встречаются отсылки и к его музыке, и к его идеям.

Так, у Ю. Дюфура читаем: «Рождение интегративного и суммирующего использования звукового пространства происходит в трех, следующих одно за другим сочинениях Лигети: “Apparitions” (1958–1959) и “Atmosphères” (1961) для оркестра и “Volumina” (1961–1962) для органа. <...> С этого момента движение перемещается в глубину сплетений музыкальной ткани. Флуктуации, происходящие в этих сплетениях, порождают ощущение мира, подчиняющегося процессу расширения, неудержимо разворачивающегося. Впервые работу с тембром определяет модуляция светящейся энергии с источниками неравной интенсивности и прерывистыми вспышками, вызывающими неясные отсветы, распространяющиеся среди теней. Отныне музыка больше стремится не к возможным вариациям установившихся форм, но к самому движению, его пульсациям и тонким наслоениям тембральных пластов (стратификаций)» [1, 80].

А вот высказывание М.-А. Дальбави: «Меня вдохновило у Лигети понятие процесса, иначе говоря, тот факт, что его музыка постоянно трансформируется. <...> процесс порождает возможность предвидения музыкального дискурса, потому что это постоянно преобразуемая форма, однако предвидение часто чревато противоречиями и самыми неожиданными сюрпризами, как это видно, например, в “Kammerkonzert”» [6, 18–19].

<sup>7</sup> В программном тексте к премьерному исполнению этого сочинения Лигети использует описание внутреннего устройства собственной квартиры в Гамбурге как метафору целостности, основанной на балансе порядка и хаоса, — на это ссылается Б. А. Варга [14, 155]. По словам музыковеда Филиппа Албера, партитура «San Francisco Polyphony» представляет собой кульминацию второго периода творчества композитора, когда «детерминированная логика сменяется формами озарений, разрывами и непредсказуемыми видениями», а «системное развитие простых идей, изложенных в виде процессов, разбивается под действием собственной внутренней логики и “вторжений” поэтического порядка» [3].

<sup>8</sup> При всем различии творческих индивидуальностей Лигети и Булеза, в их подходах к проблеме авторского контроля над «самоорганизующимися» процессами в музыкальной композиции есть определенная общность. Вопросам диалектики соотношения случайного и детерминированного посвящен ряд текстов французского композитора — в том числе статья «Конструирование импровизации» (1961), избранные разделы книги бесед с С. Дельеж «Воля и случай» (1975) и одно из важнейших эссе «Между порядком и хаосом» (1988).

и в «Continuum» («Континууме») для клавесина (1968). Дружба с немецким математиком Хайнцем-Отто Пайтгенем, одним из авторов трактата «Красота фракталов», стимулирует его интерес к исследованиям нелинейных динамических систем. То, что пришло как озарение, обретает научную базу, выступая подспорьем при создании композиционных моделей, сложность которых, по выражению Лигети, «стремится к бесконечности», порождая «хаос, обнаруживающий взаимопроникновение нескольких различных порядков»<sup>9</sup> [5, 49]. В этом плане фортепианные Концерт (1985–1988) и Этюды (1985–2001) мыслятся одним из наиболее очевидных опытов разрушения «цельноразмерного» музыкального пространства и влияния математических концептов на композиционное мышление Лигети. Так, на оборотной стороне последней страницы рукописи фортепианного этюда № 17 «À bout de souffle» («На последнем дыхании»<sup>10</sup>, 1998) автор нарисовал одну из самых известных моделей динамических систем — «бабочку Лоренца» (аттрактор Лоренца<sup>11</sup>, см. ил. 2).

Можно предположить, что с высоты позднего периода творчества «ошибкой» для Лигети-художника является то, что было интересно и допускалось им прежде: сознательное ослабление контроля над хаосом в пользу деструктивных, «центробежных» композиционных процессов, устремленных за пределы системы и приводящих к ее необратимому изменению или разрушению.

Что же в его музыке может ассоциироваться с этим метафорическим «эффектом бабочки»?

В самом общем плане представляется возможным говорить об отклонении от стратегии линейного нарратива, о превозмогании «логики смысла» через отсылку к приему нонсенса<sup>12</sup> — и логического (парадокс мышления), и языкового (парадокс высказывания), — а также об обращении к гротеску как средству художественной выразительности.

<sup>9</sup> Это высказывание Лигети обнаруживает близость теоретическому постулату постмодернизма, утверждающему хаос в качестве ведущего принципа организации (как внешней, так и внутренней) произведения искусства. В этой связи можно сослаться, в частности, на идеи французского социолога и антрополога Жоржа Баландьё, одного из главных апологетов теории хаологии и автора книги «Беспорядок: Похвала движению» («Le désordre: éloge du mouvement», 1988), в которой он попытался вывести некую «формулу» новой «концепции повседневности».

<sup>10</sup> Аллюзия на название одноименного фильма Жан-Люка Годара (1960), считающегося манифестом «новой волны» — направления в кинематографе Франции рубежа пятидесятих–шестидесятых годов.

<sup>11</sup> Аттрактор Лоренца выполнен в виде графика, изображающего две смежные области решений, — так один из основоположников теории хаоса, американский математик и метеоролог Эдвард Нортон Лоренц представил математическую модель глобального климата. В свою очередь, данная модель визуализирует авторскую метафору «эффекта бабочки», которая служит описанием феномена детерминированного хаоса как модели бытия, когда незначительное изменение начальных условий способно вызвать глобальные изменения в системе. Если, по Лоренцу, взмах крыла бабочки в Бразилии может вызвать торнадо в штате Техас, любой долгосрочный прогноз несостоятелен, а результат причинно-следственных связей непредсказуем.

<sup>12</sup> Надо принимать во внимание тот факт, что нонсенс — это тоже определенная сигнификативная система, в которой нарушен принцип семантической согласованности слов и отсутствуют общепринятые критерии осмысленности их связи. Примечательно, что в лингвистике смысл и нонсенс не рассматриваются как взаимоисключающие понятия.



Ил. 2. Рисунок Лигети и первая страница издания этюда «На последнем дыхании»<sup>13</sup>

Figure 2. Ligeti's sketch and the first page of the edition of the Etude "À bout de souffle"

«Я люблю подталкивать предметы к пределу их возможности», — говорит Лигети [8, 53]. В его творчестве нонсенс — своеобразный проводник эстетики абсурдизма — находит разнообразные способы воплощения: от использования лишенных дискурсивной связности текстов до «вывернутой наизнанку» музыкальной логики или «девиантного» сценического действия — в том числе за счет провокативного ресурса инструментального театра. «Лоскутность» вербального или музыкального текста порождает фрагментарность строения музыкальной формы, пребывающей в перманентной ситуации перехода от «гладкости» к «турбулентности» и разрываемой вторжением элементов неопределенности в облике неупорядоченных алеаторических процессов. Нередко эти вторжения

<sup>13</sup> Рисунок и первая страница издания этюда воспроизводится по: [5, 58]. В качестве главного источника вдохновения для Лигети периода создания Этюдов Амалия Блэнару указывает фрактальную геометрию как один из инструментов теории хаоса, находя в структурной организации пьес следы влияния таких диаграмм и функций, как кривая Коха, Канторова лестница, множество Жюлиа и вышеописанный аттрактор Лоренца. Заметки и рисунки композитора, хранящиеся в базельском Фонде Пауля Захера, подтверждают правомерность этих наблюдений. Впрочем, подобное родство — в большей степени художественная метафора, и сам Лигети отрицал возможность прямых аналогий с какими бы то ни было научными или псевдонаучными абстрактными конструкциями, поясняя: «В моей музыке вы найдете не то, что можно назвать "научным" или "математическим", но, скорее, синтез конструктивности и поэтико-эмоционального воображения» [12, 23–24].

носят подчеркнуто гротесковый характер и оформляются в виде пародийного цитирования жанров, композиционных техник, фрагментов стилей и произведений прошлых эпох.

Квинтэссенцией подобных тенденций можно считать оперу «Le Grand Macabre» («Великий Мертвиарх», 1974–1977), демонический и жестокий фарс, мрачную притчу о конце света — не случайно Пол Гриффитс делит все творчество Лигети на периоды до и после нее<sup>14</sup>, а сам композитор говорит об «ошибочном пути» именно в связи с этим произведением<sup>15</sup>. Сложность жанрового сплава оперы не позволяет сделать однозначный вывод — здесь переплелись традиции ярмарочных представлений, цирка, газетных карикатур, кукольного театра (недаром создание либретто было поручено Мишелю Мешке, директору стокгольмского театра марионеток). Сюда же вошли средневековый жанр «плясок смерти» и современная Лигети эстетика сюрреализма и поп-арта, так удачно подчеркнутая в одной из постановок, где прообразом Венеры послужила Мэрилин Монро [8, 113]. Грандиозная опера-обобщение, опера-провокация, одновременно трагичная и веселая, циничная и глубоко человеческая, «Le Grand Macabre» включает множественные стилевые аллюзии, традиционные оперные формы (дуэт, трио, ариозо, увертюру, пассакалию, фанфары) и ампула (влюбленная пара, буффонный персонаж), однако все привычное искажено иронией, «вывернуто», дабы обнаружить «второе дно» этой вызывающе пестрой *marché aux puces*<sup>16</sup>. Так, иллюстрацией гротескного снижения жанра служит открывающая оперу увертюра: созданная по образцу вступительных фанфар «Орфея» Монтеверди, она озвучена двенадцатью старомодными автомобильными клаксонами, которые, по мысли автора, изображают «сбившиеся с пути медные инструменты, символизирующие общую атмосферу разорения и гибели» [8, 69] (см. пример 1).

Особая роль в партитуре отведена эпизодам, концентрирующим цитатно-аллюзийный материал, — в частности сценам третьей картины «Коллаж» и «Галиматья», которые в предельно ясной форме демонстрируют метод музыкального сюрреализма Лигети: «Вы берете кусочек *foie gras*<sup>17</sup>, роняете его на ковер и растаптываете до тех пор, пока он не исчезнет. Это то, как я использую историю музыки» [8, 113].

Впрочем, истоки лигетиевского театра абсурда кроются уже в «охлажденном», или «замороженном» экспрессионизме сочинений конца пятидесятых — первой половины шестидесятых: электронной пьесе «Artikulation» («Артикуляция», 1958) и диптихе «Aventures» и «Nouvelles Aventures» («Приключения» и «Новые приключения»; 1962, 1965) для трех голосов и семи инструментов.

<sup>14</sup> В монографической статье ученого о Лигети этот момент отражен в последовании разделов «From 1956 to “Le Grand Macabre”» («С 1956 года до “Le Grand Macabre”») и «After “Le Grand Macabre”» («После “Le Grand Macabre”») [7].

<sup>15</sup> По степени значимости смену стилевой парадигмы в «Le Grand Macabre» Лигети уподоблял своему путешествию из Будапешта в Кёльн [8, 68].

<sup>16</sup> *Marché aux puces* (франц.) — барахолка, блошинный рынок. Одно из авторских жанровых определений оперы [8, 69].

<sup>17</sup> *Foie gras* (франц.) — паштет из гусиной печени.

**a** **Tempo giusto**  $J = 80$   
4 car horns / Autohupen

Percussione

**b** **c** **d**

Curtain is raised  
Vorhang auf

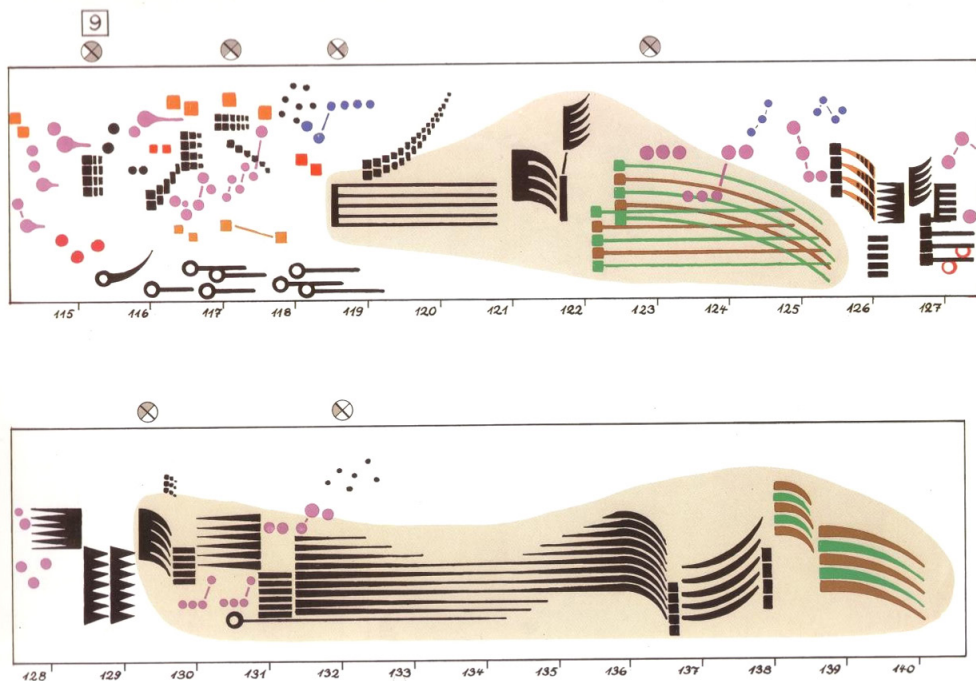
**attacca subito**

Название первого опуса подразумевает артикуляцию искусственного языка: согласно Ульриху Дибелиусу, это «воображаемый разговор, последовательность монологов, диалогов и многоголосных диспутов, в которых характеристические интонации приобретают смысл букв», где есть «вопрос и ответ, высокие и низкие голоса, разноязыкая речь и паузы, болтовня и шепот»<sup>19</sup> — иными словами, разные характеры произнесения лишенных смысла «слов» (см. ил. 3).

Фонетический диалект мимодрам «Aventures» рождается как реакция на воображаемое, достаточно абстрактное действо. Будучи составлен из 119 фонем, сгруппированных в соответствии с «ролями» и «характерами», он дополнен вскриками, взвизгами, смехом, вдохами, выдохами, шепотом и другими «конкретными» звучаниями, при этом, согласно авторскому комментарию,

<sup>18</sup> Приводится по изданию: *Ligeti G. Le Grand Macabre. Partitur. Mainz: Schott Musik International, 1997. S. 1.*

<sup>19</sup> Цитата приводится по изданию: *Ligeti G. Artikulation: Electronische Musik. Eine Hörpartitur von Rainer Wehinger. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970. S. 7.* Иллюстрация 3 заимствована из этого же издания.



Ил. 3. «Artikulation», фрагмент графической партитуры  
Figure 3. "Artikulation," fragment of graphic score

«всю пьесу следует исполнять очень экспрессивно, местами — с гиперболизированной экспрессивностью и, соответственно, с преувеличенными мимикой и жестами певцов»<sup>20</sup>. Здесь же в пародийно-игровом тоне преподнесены и «серьезная» техника авангарда (додекафония), и классические оперные формы: так, «увертюра» решена как судорожное дыхание исполнителей, словно запыхавшихся от быстрого бега, а «речитатив» баритона является пародией на оперные монологи — см. примеры 2, 3).

1960-е — это и период создания партитур «Poème Symphonique» для 100 метрономов (1962) и «Dies irae» из «Реквиема» (1965). Если парадоксальность замысла Лигети в «Artikulation» и «Aventures» состояла в отказе от понятийности естественного языка и выдвигании внемузыкальных элементов в качестве основы музыкальной композиции, то в «Поэме» он отказывается и от музыкального инструментария, заменяя его сугубо техническими приборами, настроенными на механическое движение, каждый — в своем темпоритме.

<sup>20</sup> Комментарий приводится по изданию: *Liigeti G. Aventures. Studienpartitur*. Frankfurt-London-New York: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters. S. 2. Нотные примеры 2 и 3 заимствованы из этого же источника (S. 2, 13).



\*So laut, wie es mit Kopfstimme nur möglich ist.

<sup>21</sup> Например, «csirr, cserr» (звук весенней капели), «bre-ke-kex» (лягушачье кваканье), «Bam! Vim!» (звук церковного колокола), «z» (жужжание роящихся насекомых).

«ономатопеи» (см. пример 4), а в ряде пьес цикла «Síppal, dobbal, nádihegedűvel» («С волынкой, барабанами, скрипками») для mezzo-сопрано и четырех исполнителей на ударных инструментах (2000) Лигети, помимо абсурдистского текста Вёрша, использует и словообразования на выдуманном языке.

4

«Magyar Etüdök», такты 10–12<sup>22</sup>

The musical score for «Magyar Etüdök», measures 10–12, is presented for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The score is written in G major and 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp*, *fff*, and *ppp*. The lyrics are in Hungarian, with some words like 'Bim!', 'Bam!', 'Bre-ke-kex', and 'Gye-re bujj viz'. There are also some non-standard notations like 'T9', 'T3', and 'T7'.

Идея сообщения и общения на несуществующем языке прорастает в идею воспроизведения «несуществующего» музыкального стиля — именно таков, по словам автора, звуковой генезис второй части Трио для скрипки, валторны и фортепиано (1982) — «полиметрический танец, вдохновленный популярной музыкой “несуществующего сообщества”, расположенного между Венгрией, Румынией и Балканами, где-то между Африкой и Карибами» [10, 59]. Описывая это воображаемое социокультурное явление как целостность, композитор по сути дает характеристику Лигети-стилю — гибкой и чувствительной к внешним импульсам языковой системе, впитавшей и амальгамирующей самые разнообразные художественные влияния: как музыкальные — в диапазоне от мензурального письма позднего Средневековья до джазового пианизма Билла Эванса, так и внемузыкальные, полученные от творческого соприкосновения с искусством Босха, Эшера, Борхеса, Кэрролла...

<sup>22</sup> Нотный пример воспроизводится по источнику: [4, 166].

«То, что я сочиняю, трудно классифицировать. Это не “авангардное” и не “традиционное”, не тональный, не атональный и уж никак не постмодернистский путь», — говорит композитор [10, 60], радуя за выбор в пользу более широкого в содержательном плане понятия «современный модернизм» (*modernisme d'aujourd'hui*) [9], которое понимается им как отражение в творчестве актуальных тенденций, востребованных временем. Именно в этом русле следует рассматривать цикл «Nonsense Madrigals» («Бессмысленные мадригалы») для шести мужских голосов а cappella (1988–1993), завершающий линию вокально-хоровых опусов Лигети и ставший итогом условной «абсурдистской» линии его творчества.

Создавая партитуру для вокального ансамбля «The King's Singers» — британского коллектива, широко известного виртуозными аранжировками джазовой и популярной музыки, — и оставаясь вместе с тем «сложным» в плане музыкальных письма и языка, Лигети расширяет целевую аудиторию новой музыки, при этом не делая уступок в отношении своих композиционных принципов. Элитарное и демократичное одновременно, его сочинение художественным образом декларирует эстетику «современного модернизма», укорененного в прошлом и открытого эстетическим запросам сегодняшнего дня.

Обобщая в цикле характерную стилистику своего вокального письма, Лигети придает ей «историческое» наклонение в оболочке нонсенса как своеобразной жанровой разновидности мадригала. В цикле использованы тексты видных английских писателей викторианской эпохи Уильяма Брайти Рэндса и Льюиса Кэрролла<sup>23</sup>, а также детские стихи-страшилки немецкого психиатра и писателя Генриха Гофмана, относящиеся к тому же временному периоду.

Интертекстуальная составляющая «Nonsense Madrigals» не исчерпывается аллюзией на ключевые признаки вынесенного в заглавие жанра в его позднейшей итальянской версии — такие как свободный шестиголосный склад, максимально тесная связь слова и музыки, реализованная в условиях куплетных и сквозных структур, использование приемов звукописи и театрализации в облике музыкально-риторических фигур (так называемых мадригализмов<sup>24</sup>), наконец, наличие сюжетики лирико-драматического характера, излагаемой в форме аллегории, обилие диссонантных созвучий и изощренная ритмическая техника<sup>25</sup>, —

<sup>23</sup> Известно, что с детства композитор был очарован повестью-сказкой Кэрролла «Алиса в Стране Чудес», которую читал в венгерском переводе Фридьеша Каринти и на сюжет которой впоследствии планировал написать оперу.

<sup>24</sup> Исследователь Моника Прусак справедливо отмечает, что в момент появления того или иного мадригализма наложение ритмических рисунков, напоминающее об изысканной полиритмии средневекового *Ars subtilior*, как правило, прекращается [10, 65], — тем самым композитор делает внятным смысл музыкального текста, в противовес ускользающему смыслу текста вербального.

<sup>25</sup> Ссылаясь на предисловие Лигети к первому исполнению цикла в Германии в апреле 1994 года, Прусак приводит слова композитора о том, что ритмическая сложность является главной характеристикой его нового стиля («чудесная полифоническая, полиритмическая музыка с ее поразительной сложностью») и что в этом плане «Nonsense Madrigals» производны от двух весьма отдаленных источников — «мензурального письма XI века и полиритмии Субсахарской Африки» [10, 58–59]. В отношении ритмической техники данного цикла можно говорить о синтезе принципов изоритмии, ритмической системы аксак, основанной на чередовании двоичных и троичных ритмов, и полиритмии паттернов африканской музыки, известной Лигети по публикациям и собраниям записей франко-израильского этномузыколога собранию Симхи Арома.

но подразумевает также «цитирование» элементов иных жанров, музыкальных форм и стилей. Политекстовость и оstinatность проведения мелодии в первой пьесе («Two Dreams and Little Bat») отсылают, соответственно, к мотетной традиции и к жанру полифонических вариаций на *cantus firmus*; в четвертом («Flying Robert») и пятом («The Lobster Quadrille») мадригалах угадываются пассакалия и кадрили, в шестой пьесе («A Long, Sad Tale») доминирует стилистика джаза. Основанный на интонировании букв английского алфавита третий мадригал («The Alphabet») можно рассматривать в аспекте автоцитирования, или автопародии Лигети: представляя фактурное решение по образцу микрополифонии «Lux aeterna» (1966), он в то же время «отсвечивает» абсурдизмами фонетического языка «Aventures».

Ирония творца уходящего XX столетия — в игровом переосмыслении и музыкальных квазицитат<sup>26</sup>, и переплавленных в цикле «серьезных» традиций, главным инструментом которого служат «детские» тексты<sup>27</sup> и их виртуозное озвучение носителями новой интегральной культуры, так называемой *middle culture* как альтернативной формы существования академической музыки.

Однако на этот раз стихия игры не постулирует хаос, «лоскутное одеяло» вербального организуется музыкальным, литературный нонсенс с его прерывистым дискурсом упорядочен в соответствии с ясной музыкальной структурой и логикой построения музыкальной формы. Смысловой и синтаксической «текучести» текста противостоит стабилизирующая функция музыкального повтора, выраженная повсеместно применяемыми вариационным и оstinatными принципами изложения и развития интонационного материала. В этом плане немаловажен структурирующий ресурс заимствуемого жанра — например, вариаций на оstinato (в мелодии и в басу) или кадрили с ее техникой поочередного исполнения парных танцевальных фигур (графика отдельных фрагментов партитуры почти визуализирует подобную диспозицию — см. пример 5). Кроме того, используя в политекстовой финальной пьесе «фрактальные» узоры дублетов из собрания головоломок «Lewis Carroll's Games and Puzzles», Лигети делает отсылку к стратегии профессора математики Кэрролла, организующего сказочные тексты с помощью логических загадок и словесных игр<sup>28</sup> (см. пример 6).

Фактором частичного упорядочивания текстовой бессмыслицы служит и наличие драматургических связей между пьесами. Так, А. С. Рыжинский указывает на «замаскированное» присутствие в цикле двух главных для мадригала XVI столетия тем любви и смерти, выявляемое путем сопоставления текстов или через словесные и музыкальные аллюзии [11].

<sup>26</sup> В частности, в пятой пьесе есть едва уловимые музыкальные «намекы» на национальные гимны Англии и Франции.

<sup>27</sup> В первой пьесе в качестве *cantus firmus* также использована и мелодия детской песенки — знаменитой колыбельной «Twinkle, twinkle, Little Star» («Мерцай, мерцай, маленькая звездочка»), в версии Кэрролла — «Twinkle, twinkle, Little Bat» («Мерцай, мерцай, маленькая летучая мышь»).

<sup>28</sup> Так, путешествие Алисы по Стране Чудес происходит в постоянном соприкосновении с персонажами карточных игр, а Зазеркалье представляет собой шахматную доску, населенную шахматными фигурами.

**Allegro molto leggero e ritmico**  
(♩ = 160)

*p* (annoyed)

A I Will you walk a lit - tle fast - er?

A II Said a whit - ing

T Said a whit - ing

Bar I Said a whit - ing

Bar II *p* (annoyed)

40

A I Fu - ries, bu - ries, bur - ied, bur - ked, bar - ked, bar - red,

A II Fu - ries, bu - ries, bu - ried, bur - ked, bar - ked, bar - red,

T Fu - ries, bu - ries, bu - ried, bur - ked, bar - ked, bar - red,

Bar I mine is a long

Bar II long

B Sir,

<sup>29</sup> Приводится по изданию: *Ligeti G. Nonsense Madrigals: Partitur*. Mainz: Schott Musik International, 1999. S. 38.

<sup>30</sup> Приводится по изданию: *Ligeti G. Nonsense Madrigals: Partitur*. Mainz: Schott Musik International, 1999. S. 53.

Таким образом, видимый хаос, транслируемый посредством сведения в рамках одной партитуры разного в жанровом и стилевом отношениях «инструментария» и балансирования на грани академического и популярного, оказывается иллюзорным, давая начало организации нового порядка — порядка звукового, устанавливаемого имманентно музыкальной логикой. Из бессмыслицы рождается новый смысл, и в этом видится закономерный и гармоничный итог пути, когда-то названного автором «Nonsense Madrigals» «ошибочным». Да и был ли он в действительности таковым? Возможно, речь — всего лишь о поиске новизны в мире вещей и явлений, утративших оригинальность, в мире, где все уже открыто, сказано и написано. И, вероятно, не столь неправомерна красивая гипотеза одного из исследователей творчества композитора, предположившего, что музыкальный хаос Лигети был лишь ответом творца на всеобщий и необратимый хаос вселенной [10, 69].

#### Использованная литература

1. Дюфур Ю. Тембр и пространство / пер. с франц. Ф. М. Софронова // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: Учебное пособие / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская; отв. ред. М. С. Высоцкая. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 69–82.
2. Мейер К. Дьёрдь Лигети // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 120–129. <https://mus.academy/articles/gyorgy-ligeti> (дата обращения: 05.05.2023).
3. Albèra Ph. La tragédie de l'histoire. <https://brahms.ircam.fr/en/gyorgy-ligeti#parcours> (дата обращения: 05.05.2023).
4. Bauer A. The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works // Contemporary Music Review. Vol. 31. No. 2–3 (April–June 2012). P. 163–176.
5. Blănaru A. À propos des fractales et du chaos dans les études pour piano de György Ligeti // Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts. Vol. 12 (61). Special Issue (2019). P. 47–60. <https://doi.org/10.31926/but.pa.2019.12.61.28>.
6. Dalbavie M.-A. Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong. Paris: Gérard Billaudot, 2005. 150 p.
7. Griffiths P. Ligeti, György (Sándor) // Oxford Music Online. October 26, 2011. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642>.
8. György Ligeti in Conversation with P. Várnai, J. Häusler, C. Samuel, and Himself. London: Eulenburg, 1983. 140 p.
9. Ligeti G. Ma position comme compositeur aujourd'hui // G. Ligeti. L'Atelier du compositeur. Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres / édité par C. Fourcassié, Ph. Albèra et P. Michel. Genève: Éditions Contrechamps, 2013. P. 123–125. <https://books.openedition.org/contrechamps/363> (дата обращения: 05.05.2023).
10. Prusak M. Nonsense Madrigals by György Ligeti: The Musical Sense of Nonsense Between Chaos and Order // Res Facta Nova. 2021. No. 22 (31). P. 57–70. <https://doi.org/10.14746/rfn.2021.22.5>.

11. *Ryzhinskii A. S.* Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works // Научный вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Том 8. Выпуск 4. С. 578–592. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2018.403>.
12. *Schreiber E.* The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti // TRIO. 2019. Vol. 8. Nos. 1–2. P. 18–43.
13. *Searby M.* Ligeti the Maverick? An Examination of Ligeti's Ambivalent Role in Contemporary Music // Journal of the Society for Musicology in Ireland. 2017–18. No. 13. P. 3–15.
14. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. New York: University of Rochester Press, 2011. 352 p.

Получено: 14 мая 2023 года

Принято к публикации: 27 июля 2023 года

#### Об авторе:

**Марианна Сергеевна Высоцкая** — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

#### References

1. Dufourt, Hugues. 2020. “Tembr i prostranstvo [Timbre and Space],” translated and edited by Fedor Sofronov. *Kompozitoryi sovremennoy Frantsii o muzyke i muzykal'noy komozitsii: uchebnoe posobie* [Composers of Modern France about Music and Musical Composition: Textbook], compiled and edited by Vladislav Tarnopol'sky, Marianna Vysotskaya, Tatiana Tsaregradskaya; executive editor Marianna Vysotskaya, 69–82. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
2. Meyer, Krzysztof. 2021. “György Ligeti.” *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3, 120–29. (In Russian). <https://mus.academy/articles/gyorgy-ligeti>. (accessed May 5, 2023).
3. Albèra, Philippe. n. d. “La tragédie de l'histoire.” <https://brahms.ircam.fr/en/gyorgy-ligeti#parcours> (accessed May 5, 2023).
4. Bauer, Amy. 2012. “The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works.” *Contemporary Music Review* 31, nos. 2–3 (April–June), 163–76.
5. Blănaru, Amalia. 2019. “À propos des fractales et du chaos dans les études pour piano de György Ligeti.” *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, vol. 12 (61), Special Issue, 47–60. <https://doi.org/10.31926/but.pa.2019.12.61.28>.
6. Dalbavie, Marc-André. 2005. *Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong*. Paris: Gérard Billaudot.
7. Griffiths, Paul. n. d. “Ligeti, György (Sándor).” *Grove Music Online*, October 26, 2011. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16642> (accessed May 5, 2023).
8. Ligeti, György. 1983. *György Ligeti in Conversation with P. Várnai, J. Häusler, C. Samuel, and Himself*. London: Eulenburg.

9. Ligeti, György. 2013. "Ma position comme compositeur aujourd'hui." In G. Ligeti. *L'Atelier du compositeur. Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Edited by Catherine Fourcassié, Philippe Albèra and Pierre Michel. Genève: Éditions Contrechamps, 123–25. <https://books.openedition.org/contrechamps/363> (accessed May 5, 2023).
10. Prusak, Monika. 2021. "'Nonsense Madrigals' by György Ligeti: The Musical Sense of Nonsense between Chaos and Order." *Res Facta Nova*, no. 22, 57–70. <https://doi.org/10.14746/rfn.2021.22.5>.
11. Ryzhinskii, Alexander S. 2018. "Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 4, 578–92. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2018.403>.
12. Schreiber, Ewa. 2019. "The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti." *TRIO*, vol. 8, nos. 1–2, 18–43.
13. Searby, Michael. 2017–18. "Ligeti the Maverick? An Examination of Ligeti's Ambivalent Role in Contemporary Music." *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, no. 13, 3–15.
14. Varga, Bálint András. 2011. *Three Questions for Sixty-Five Composers*. New York: University of Rochester Press.

Received: May 14, 2023

Accepted: July 27, 2023

#### Author's information:

**Marianna S. Vysotskaya** — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor, Head of the Contemporary Music Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory